بررسی شعر «خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها» از منوچهر آتشی بر اساس مفهوم میمسیس در نظریه زیبایی‌شناس آدورنو

اسد آبشیرینی*

فاطمه حیات داوودی**

چکیده

یکی از اصول نظریه زیبایی‌شناسی آدورنو مفهوم میمسیس است. وی با بیان این اصل به نقد ساختارهای سلطه و سرکوب در عقلانیت مدرن و روشنگری می‌پردازد که از سه چشم‌انداز قابل بررسی است: رابطه‌ی دیالکتیکی میمسیس و عقل، میمسیس به مثابه‌ی دیالکتیک سوژه و ابژه، میمسیس و ارتباط آن با زبان که ما نیز در این پژوهش به بررسی این سه مقوله در شعر «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها» از منوچهر آتشی می‌پردازیم تا ارتباط میمتیک انسان و طبیعت را در دیالکتیک روشنگری و ارتباط هنر میمتیک با جامعه را در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی آدورنو نشان دهیم که چگونه تقلیل و همسان‌سازی طبیعت به دست انسان مدرن می‌تواند باعث سلطه‌ی او بر طبیعت شود. چیزی که در شعر «خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها» نیز نمود بارزی دارد. در واقع در این شعر شاعر طبیعت را از نیروهای درونی و کیفیات پنهانش تخلیه کرده و چیزی مطابق ذهنیت خود به آن بخشیده است که این خود می‌تواند به معنای سلطه شاعر بر طبیعت و در واقع تمایز سوژه و ابژه باشد که این یکی از قابلیت‌های زبان هنری است؛ در واقع یکی از محورهای اساسی اندیشه آدورنو از ذهنیت مدرن را همین ابژه‌سازی سوژه تشکیل می‌دهد؛ بنابراین در اندیشه‌ی آدورنو، تحقق بیان هنری از طریق میمسیس امکان‌پذیر است.

واژگان کلیدی: آدورنو، میمسیس، «خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها»، منوچهر آتشی.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۱۰/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۱۱

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز. asadabshirini@gmail.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز. hayatdavoodi.fatemeh@gmail.com

سال پنجم (بهار و تابستان ۱۴۰۰). شماره ۱۱. پژوهش‌های نثر و نظم فارسی (صص ۲۰۹ تا ۲۲۵)

۱- مقدمه

در زیبایی‌شناسی فلسفی و مدرن ارتباط بین اثر هنری و جهان تجربی همواره از موضوعاتی است که سؤالات بسیاری را درباره‌ی اینکه اثر هنری بازتابی از جهان تجربی است یا برعکس هنر بازنمود جهان تجربی و روزمره نیست و آیا هنر ظاهر جهان را به نمایش می‌گذارد یا حقیقت آن را و آیا برای گریز از فشار دردآور جهان می‌توان به هنر و تجربه‌ی هنری پناه برد و ... برانگیخته است.

مقوله خرد روشنگر و نوع نگاه آن به طبیعت نیز یکی از مفاهیم اساسی در اندیشه‌ی آدورنو و هورکهایمر است که به چنین پرسش‌هایی پاسخ می‌دهد: «آغازگاه نقد آدورنو و هورکهایمر بررسی نوع نگاه خرد روشن‌گر به طبیعت است. روشن‌گری پدیده‌های طبیعی گوناگون را به یک شالوده‌ی ساده و ابتدایی فرو می‌کاهد: به خود طبیعت که آن را صرفاً همچون موضوع اندیشه‌ی روشن‌گرانه و ابژه‌ی دست‌کاری و دست‌اندازی خود می‌انگارد. خرد در نتیجه‌ی این فروکاستن پدیده‌های طبیعی به یک شالوده بر طبیعت تسلط می‌یابد» (ویلسون،۱۳۹۸: ۳۵). بررسی خرد با طبیعت در اندیشه آدورنو مستلزم بررسی رابطه‌ی خرد با میمسیس است و «از مهم‌ترین شیوه‌های آدورنو و هورکهایمر برای بررسی درگیری مستمر خرد با طبیعت بررسی رابطه‌ی خرد با میمسیس (mimesis) است. ... آدورنو و هورکهایمر بیشتر بر این ایده پای می‌فشارند که میمسیس نوعی "همگون‌سازی" با امر مورد تقلید است، نوعی شبیه شدن به آن» (ویلسون، ۱۳۹۸: ٤۱).

آدورنو با واژگون ساختن معنای اصطلاح میمسیس و دور کردن آن از معنای کلاسیک – چیزی که مدنظر افلاطون و ارسطو است– از طریق نیروی پویای میمسیس به نقد ساختارهای سلطه و سرکوب در عقلانیت مدرن و روشنگر می‌پردازد. « برای افلاتون، به ویژه در جمهور و ایون، میمسیس یعنی "تقلید" (imitation) آن هم در معنای تحقیرآمیز واژه که بر همانندی صوری با واقعیت؛ اما در فاصله‌ای حداکثری با آن، دلالت دارد. پس برای افلاتون میمسیس در این معنا عملی تقلیدی و مصنوعی است؛ زیرا با آنکه غیرواقعی

است، به طرز گمراه‌کننده‌ای همانند واقعیت به نظر می‌رسد. ارسطو در بوطیقای‌اش به نقد افلاتون از تقلید پاسخ می‌دهد و می‌نویسد که میمسیس به معنای "بازنمایی" (repre-sentation) است که در آثار هنری نه به منزله‌ی بازنمایی چیزی واقعی و بالفعل بلکه به معنای بازنمایی چیزهایی است که می‌توانند واقعی باشند» (همان). از این رو «نزد آدورنو میمسیس دارای دو نقطه‌ی عطف است: یکی میمسیس را به عنوان ارتباط میان انسان و طبیعت مشخص می‌سازد و دیگری عملکرد درست هنر در جامعه را بررسی می‌کند.» (شاهنده،۱۳۹۱: ۷۰) بنابراین در میمسیس هدف تنها این نیست که فرد دنیای عینی و واقعی را شبیه خود سازد؛ بلکه هدف شکل دادن به خود است که ما نیز در این پژوهش به بررسی شعر خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها بر اساس مفهوم میمسیس می‌پردازیم تا ارتباط میان انسان و طبیعت، هنر و جامعه را نشان دهیم.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش با استفاده از رویکردهای زیست محیطی در حوزهٔ متون ادبی، زبانشناسی، سیاسی و رسانه‌ای و ... در سال‌های اخیر گسترش بسیار یافته است که نمونه‌هایی از آن را می‌توان در آثار ترجمه شده‌ی فردوس آقاگل‌زاده *زبان‌شناسی زیست‌محیطی* و زهرا پارساپور *درباره‌ی نقد بوم‌گرا* مشاهده کرد؛ اما تا کنون درباره‌ی شعر خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها از منوچهر آتشی بر اساس مفهوم میمسیس آدورنویی که لازمه‌ی آن بررسی رابطه‌ی خرد با طبیعت است، پژوهش مستقلی انجام نشده است؛ لیکن پژوهش‌هایی در این زمینه انجام شده که عبارتند از:

«مفهوم میمسیس در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی آدورنو»: شاهنده در این پژوهش مفهوم میمسیس را در آرای آدورنو از سه چشم‌انداز بررسی می‌کند: رابطه‌ی دیالکتیکی میمسیس و عقل؛ میمسیس به مثابه دیالکتیک سوژه و ابژه؛ میمسیس و ارتباط آن با زبان. (۱۳۹۱: ۸۲-۶۹)

«تعامل ادبیات و هنر با جامعه از منظر آدورنو»: آذریون و اکبری در این مقاله قصد دارند نشان دهند که چگونه دو موضع متفاوت از بابت کارکرد اجتماعی ادبیات و هنر در

اندیشه آدورنو درهم تنیده شده و در یک راستا قرار گرفته است. متن ادبی با حفظ جنبه تکثر، چند معنایی و ابهام، خود در برابر سلطه معنای تکساحتی و به‌ویژه در برابر معنای ایدئولوژیک مقاومت می‌کند. همچنین اشکال هنری دارای یک محتوای حقیقی هستند که مانع می‌شوند تا اثر هنری به آسانی در جامعه معاصر خود تحلیل و دریافت شود. هنر مدرن با موضع سرسختانه خود در قبال جامعه با آن درگیر می شود. به همین دلیل، برای آدورنو، ادبیات و هنر که به عنوان نوید سعادت و خوشبختی ا ست، نمی‌تواند وحدت بین انسان و جهان را بیان کند، مگر به روشی سلبی. در نظر آدورنو هنر و ادبیات نمی‌توانند صرفاً منعکس کننده نظام اجتماعی باشند، بلکه در درون واقعیت و به مثابه عاملی که نوعی معرفت غیر مستقیم پدید می‌آورد عمل می‌کند و هنر به تعبیر او، معرفت منفی دنیای واقعی است (۱۳۹۵: ۲۱-۷).

«اثر هنری و جهان تجربی: هنر همچون منتقد جامعه در اندیشه‌ی آدورنو»: سعی شجاع بر آن است تا به مهم‌ترین مباحثی که در این باب در نوشته‌های آدورنو مطرح شده است، پرداخته شود و مسأله‌ی هدایت کننده، راه‌هایی است که هنر از طریق آن وضعیت موجود را به نقد می‌کشد. در بخش اول به مفهوم صنعت فرهنگ پرداخته شده است تا آن چیزی که آدورنو در تقابل با هنر خودآیین قرار می‌دهد روشن شود. در بخش دوم رابطه‌ی دیالکتیکی اثر هنری و جهان تجربی به بحث گذاشته شده و در بخش پایانی به مباحث مربوط به فرم و محتوای اثر هنری و رابطه‌ی این دو با نقد جامعه پرداخته شده است (۱۳۹۵: ۱٤٥-۱۲۷)و

۳- ضرورت و اهمیّت تحقیق

محیط تأثیر فراوانی بر زبان دارد که ما با بررسی رابطه‌ی خرد و میمسیس به این مقوله‌ی مهم پی می‌بریم؛ زیرا بررسی خرد با طبیعت در اندیشه آدورنو مستلزم بررسی رابطه‌ی خرد با میمسیس است. هدف اصلی این پژوهش نیز این است که ارتباط میمتیک انسان و طبیعت را در دیالکتیک روشنگری و ارتباط هنر میمتیک با جامعه را در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی آدورنو نشان دهیم. ضرورت انجام پژوهش این بوده که با تجزیه و تحلیل

شـعر خنجرها، بوسـه‌ها، پیمان‌ها بر اسـاس مفهوم میمسـیس در نظریه‌ی زیبایی‌شناسـی آدورنو می‌تـوان بـه نتایج تحلیلـی خوبی دسـت یافت.

٤- روش تحقیق

روش اجـرای پژوهـش توصیفـی- تحلیلـی اسـت؛ بدین صـورت که ابتدا شـعر خنجرها، بوسـه‌ها، پیمان‌هـا از منوچهر آتشـی مطالعه خواهد شـد و سـپس با تحقیق در متـون و خواندن کتاب‌هـا و مقـالات، مطالبـی درباره‌ی ارتباط میمتیک انسـان و طبیعت و ارتبـاط هنر میمتیک با جامعـه فیش‌بـرداری و نمونه‌ها اسـتخراج شـده و مطالـب تحلیل و تبیین خواهد شـد و در انتها بـا دسـته‌بندی فیش‌هـا و اطلاعـات ثبت شـده نتایـج به دسـت آمده تبیین خواهد شـد.

٥- بحث

تئـودور آدورنـو از جملـه فیلسـوفانی اسـت کـه هنـر در اندیشـه‌ی وی از جایـگاه بسـیار والایـی برخـوردار و دارای رابطـه‌ی دیالکتیکـی با جهان تجربـی و پناهی برای آزادی اسـت. در واقـع ارتبـاط بیـن اثر هنـری و جهـان تجربی همـواره از موضوعاتـی که مدنظر زیبایی‌شناسـی فلسـفی و مدرن اسـت. در این پژوهش سـعی بر آن اسـت تا به رابطه‌ی میمسـیس و عقلانیت و دیالکتیک سـوژه و ابژه و میمسـیس و ارتباط آن با زبان در شـعر خنجرها، بوسـه‌ها، پیمان‌ها از منوچهر آتشـی پرداخته شـود:

٥-١- میمسیس و عقلانیت و دیالکتیک سوژه و ابژه

منوچهـر آتشـی بـه تأثیرپذیـری از طبیعـت اطـراف و بـا حضور مـداوم خـود در طبیعت و مشـاهده‌ی تازگی‌هـا و تنوع‌هـای آن و درآمیختـن آن بـا تفکـر و جهان‌بینـی خود باعـث خلق و ابـداع تصاویـر بدیع و نو در شـعرش شـده اسـت؛ در واقع می‌توان گفت محیـط طبیعی و زندگی در منطقـه‌ای خـاص باعـث تأثیـر فراوان در شـیوه بیان و نگاه تازه شـاعر می‌شـود. « هـوراس نیز در رسـاله‌ی خـود موسـوم به هنر شـعری، شـعر را همانند نقاشـی می‌داند که شـاعر بـا آن جهان

پیرامـون و دنیایـی را کـه در آن زندگـی می‌کنـد به تصویر می‌کشـد» (خطیبـی،۱۳۷۹: ۲٤).

تعریـف آدورنو از میمسـیس نیز نشـان می‌دهد کـه چگونه تقلیل و همسان‌سـازی طبیعت بـه دسـت انسـان مدرن می‌توانـد باعث سـلطه‌ی او بر طبیعت شـود که این امر «مسـتلزم تخلیه طبیعـت از نیروهـای درونـی یـا کیفیـات پنهـان آن اسـت» (ویلسـون،۱۳۹۸: ۳۵). کـه این خود باعـث می‌شـود طبیعـت بـه یک ابـژه یا مـاده‌ی صرف تقلیـل یابد و برای شـناخت و سـلطه‌ی آدمـی مهیـا گـردد. همانطـور کـه جورکش نیـز می گویـد، نیما کـه از سـرمداران شـعر معاصر فارسـی ماسـت « بـا اعتبـار بخشـیدن به ابـژه می‌بایسـت ضمیـر "او" را جایگزین "مـن" کند، ایـن جای‌گزینـی نـه تنهـا معضل شـعر را حل می‌کـرد، بلکه می‌توانسـت در آموزش تسـاهل و مـدارا نیز نقش اجتماعی داشـته باشـد.» (جورکـش، ۱۳۸۵: ۱۰) چیزی که ما به وضوح در شـعر خنجرهـا، بوسـه‌ها، پیمان‌هـای منوچهـر آتشـی می‌بینیم. البتـه «به نظـر آدورنو، سـلطه و برتری نظام‌هـای انتزاعـی بـر امور جزئـی و خاص، نه فقط خصیصـه‌ی زیبایی‌شناسـی، بلکه منش کل خرد مدرن اسـت» (ویلسـون،۱۳۹۸: ۳٤).

در شـعر خنجرها، بوسـه‌ها، پیمان‌ها شـاعر بـرای بیان مفهوم ذهنی خـود از عناصر طبیعت اسـتفاده می‌کند و با اسـتفاده از تشـخیص این عناصر را در جهت همسان‌سـازی با مفهوم مورد نظـرش درمـی‌آورد. در ایـن شـعر، خرد شـاعر اسـت کـه حکم می‌کند، اسـب در این شـعر چه معنایـی داشـته باشـد. همانطـور که می‌بینیم در این شـعر اسـب، آن اسـب طبیعی و اسـطوره‌ای نیسـت؛ بلکه اسـبی تاریخی اسـت. در واقع در این شـعر شـاعر طبیعت را از نیروهای درونی و کیفیـات پنهانـش تخلیـه کـرده و چیزی مطابق ذهنیت خود به آن بخشـیده اسـت کـه این خود می‌توانـد بـه معنای سـلطه شـاعر بـر طبیعـت و در واقـع تمایز سـوژه و ابـژه باشـد. «آدورنو و هورکهایمـر اندکـی پـس از خاطر نشـان کردن این نکته کـه یکی از پیامدهای سـلطه بر طبیعت بیگانگـی عامـل سـلطه از طبیعت اسـت، مفهوم مرتبـط انتزاع را پیش می‌کشـند: رفتـار انتزاع یا همـان ابـزار روشـن‌گری بـا ابژه‌هایـش همانند رفتار تقدیر اسـت که روشـن‌گری مفهـوم آن را رد می‌کنـد: امحـای ابژه‌هـا) کـه مـا نیـز اگر در تصاویر شـعر دقـت کنیم، ابـژه دیگر همـان ابژه

واقعی در طبیعت نیست؛ در واقع ابژه محو شده و خصوصیاتی مطابق ذهنیات سوژه به خود گرفته است از جمله: گرانسر، اندوهناک و سری پرغرور و دلی ریش. یعنی در واقع با محو خصوصیات ابژه به آن زندگی جدیدی بخشیده است که این یکی از قابلیت‌های زبان هنری است:

اسب سفید وحشی / بر آخور ایستاده گرانسر / اندیشناک سینه‌ی مفلوک دشت‌هاست / اندوهناک قلعه خورشید سوخته است / با سر غرورش اما دل با دریغ ریش / عطر قصیل تازه نمی‌گیردش به ریش / (آتشی،۱۳۹۰: ۲۶)

یا اسبی است که قصه‌ها نوشته به طومار جاده‌ها، اسبی که مهتاب بر گردن ستبرش شال زردی می‌پیچد و کهسار از هلهله‌ی سم او از خواب بیدار می‌شود. اسبی گسسته یال است که غضبناک سم به خاک می‌کوبد. اسبی سرکش که بر سوار خود خشم می‌گیرد و جویای عزم گمشده او می‌شود و از ولوله‌ی صحنه‌های گرم از او می‌پرسد و به طعنه‌ی خورشیدهای شرم او را می‌سوزد و ...

اسب سفید وحشی با نعل نقره‌وار / بس قصه‌ها نوشته به طومار جاده‌ها / بس دختران ربوده ز درگاه غفره‌ها/ خورشید بارها به گذرگاه گرم خویش / از اوج قله بر کفل او غروب کرد / مهتاب بارها به سراشیب جلگه‌ها / بر گردن ستبرش پیچید شال زرد / .. (همان: ۲۷)

که اگر ما در این تصویرها دقت کنیم، خصوصیاتی که به اسب و دیگر عناصر طبیعت داده می‌شود، آن‌ها را از امر تقلیدی جدا می‌کند. خصوصاً آن‌جایی که نیروی درونی در اسب به وجود می‌آید و بر سوار خود خشم می‌گیرد و جویای عزم گمشده‌ی او می‌شود. این نیرو است که اسب را دچار تغییر و تحول می‌کند و از یک اسب عادی در طبیعت جدا می‌سازد و اسبی تاریخی و مدرن می‌شود. در واقع در این شعر طبیعت و قدرت میمتیک آن تحت انقیاد عقل و تمایز میان سوژه و ابژه در خدمت علایق عقلانیت روشنگری درآمده است که این خود بیانگر فاصله میان سوژه و ابژه است. «فاصله‌ی بین سوژه و ابژه همان سد میان خود و دیگری است. به باور آدورنو و هورکهایمر، تمایز میان جان‌دار و بی‌جان، میان

ذهنیت زنده و طبیعت مرده در حکم پیش‌بینی همین فاصله بوده است. با این حال هر چه ذهنیت (سوبژکتیویته) بیشتر خود را غالب بر و در تقابل با عینیت(ابژکتیویته) فرض می‌کند، بیشتر شبیه همان عینیتی می‌شود که آن را از هر معنای درونی تهی ساخته و رویاروی‌اش ایستاده است» (ویلسون:۱۳۹۸: ۳۸). در کل عقلانیت روشنگر به ابژه تبدیل شده؛ اما آن ابژه را از معنای حقیقی‌اش تهی ساخته است. «برای آدورنو میمسیس مستلزم همانندی با یک ابژه است» (ویلسون،۱۳۹۸: ٤۲). مانند شعر خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌های منوچهر آتشی که در این شعر اسب از معنای حقیقی یک اسب در طبیعت جدا شده و خصوصیاتی مطابق ذهنیات شاعر به خود گرفته است. « برای وصف فلان منظره که در نظرت مطبوع واقع شده است اول طبیعت را نشان بده پس از آن می‌توانی فکر کنی که به چه وسیله آن طبیعت را برای مؤثر واقع شدن قوت و اقتدار بدهی و البته هیچ قوت و اقتدار در طبیعت وجود ندارد؛ مگر اینکه بواسطه سرعت خیال و وسعت نظر تو وجود پیدا کند» (نیما، ۱۳٦۹: ۲۲۰). در واقع در این شعر شاعر سعی کرده از طبیعت جدا شود و اندیشه‌های خود را بر طبیعت حاکم کند. موقعی که شاعر با استفاده از تشخیص خصوصیات انسانی را به اسب نسبت می‌دهد از جمله اندیشناک، اندوهناک، غرور، دل ریش، غضبناک، خشمگین و ... در واقع این حالات روحی شاعر است که به اسب تحمیل می‌شود؛ یعنی نوعی سلطه. در این شعر تلاش شاعر برای شبیه شدن به طبیعت به نمایش گذاشته نمی‌شود؛ بلکه «تلاشی است برای شبیه شدن به طبیعت به منظور دفع آنچه موضوع ترس است» (ویلسون،۱۳۹۸: ٤۵). چیزی که مدنظر آدورنو است. شاعر در این شعر برای اینکه خودش را بدست بیاورد، نفسش بیدار می‌شود و در پی این شناخت دچار نوعی ناامیدی و افسردگی می‌شود که به تأثیرپذیری از محیط اطراف و اوضاع اجتماعی زمانه شاعر بوده است:

اسب سفید وحشی / بگذار در طویله پندار سرد خویش / سر با بخور گند هوس‌ها بیاکنم / نیرو نمانده تا که فرو ریزمت به کوه / سینه نمانده تا که خروشی بپا کنم / (آتشی،۱۳۹۰: ۲۷).

در واقع نفس شاعر در این شعر به دنبال چیزی است که به آن برسد و چون آن را دست نیافتنی می‌یابد، دچار ناامیدی و افسردگی می‌شود و در واقع در اینجا نفس به جای آنکه نفسی صیانتگر باشد، نفسی ویرانگر می‌شود. «سلطه‌ی آدمی بر خویش که شالوده‌ی نفس اوست، عملاً همواره مستلزم نابودی سوژه‌ای است که این سلطه در خدمت او و از برای او اعمال می‌شود؛ زیرا گوهری که تحت کنترل و نظارت درآمده، سرکوب شده و از طریق صیانت نفس متلاشی گشته، چیزی نیست جز همان موجود زنده‌ای که دست‌آوردهای صیانت نفس تنها به عنوان کارکردهای آن تعریف و تبیین می‌شود. به بیان دیگر صیانت نفس همان چیزی را که باید صیانت شود ویران می‌سازد» (ویلسون،۱۳۹۸: ٤٠). در کل ژرف‌ساخت این نظریه‌ی زیبایی‌شناختی یعنی تخلیه طبیعت از نیروهای درونی یا کیفیات پنهان آن و تقلیل طبیعت به یک ابژه یا ماده‌ی صرف برای شناخت و سلطه‌ی آدمی می‌تواند بی‌معنایی جامعه‌ی شیء شده را به تصویر بکشد. در واقع مهمترین دغدغه‌ی آدورنو در رابطه با هنر، رابطه دیالکتیکی اثر هنری با جهان تجربی است؛ زیرا در نظر آدورنو هنر پناهی برای آزادی هرچند مشروط است و تنها در هنر است که می‌توان تصویری از جامعه‌ای شیء شده که جایی برای زندگی واقعی باقی نگذاشته است، به تصویر کشید. اندیشه‌ی دیالکتیکی آدورنو در باب رابطه‌ی اثر هنری و جهان تجربی یا جامعه و سویه‌ی انتقادی هنر نیز چنین است که تا جای ممکن به اثر هنری نزدیک می‌شود و در همان حال نوعی فاصله‌ی انتقادی را نیز در نظر می‌گیرد تا بتواند منش اجتماعی اثر هنری و رابطه‌ی دیالکتیکی هنر و جامعه را نشان دهد. در واقع دو موضع متفاوت آدورنو درباره هنر ازجمله کارکرد انتقادی آن در برابر سلطه و سرکوب و استقلال هنر و زیبایی‌شناسی آن چنان درهم تنیده شده که برای اثر هنری معیارهایی ورای جامعه قائل است.

بنابراین می‌توان گفت در این شعر هنر مقوله‌ای است که از یک جهت توانسته تا حدودی با بیان اندیشه‌های رهایی‌بخش از اختناق حاکم بر جامعه از سلطه و سرکوب بگریزد و از سوی دیگر خود به نوعی دچار سلطه و سرکوب تخلیه طبیعت از نیروهای

درونی‌اش شده است؛ یعنی ما در معنای شعر آرزوی رهایی از سلطه و سرکوب را می‌بینیم؛ اما در ظاهر شعر نوعی سلطه و سرکوب را مشاهده می‌کنیم. مثلاً در شعر خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها شاعر از جهتی با سرودن این شعر اختناق حاکم بر جامعه را که نتیجه‌ی نظام سلطه و سرکوب جامعه زمانش است، به تصویر می‌کشد؛ اما از جهتی دیگر در ظاهر خودش نیز دچار نوعی سلطه و سرکوب شده است؛ یعنی طبیعت را از نیروهای درونی‌اش تخلیه کرده و خصوصیاتی مطابق ذهنیات خود به آن بخشیده است که می‌توان گفت این نظام‌های سلطه و سرکوب به طور ناخودآگاه در بیان اندیشه‌ی شاعر تأثیر داشته است، هرچند خود شاعر نسبت به آن آگاه نبوده است.

۵-۲- میمسیس و ارتباط آن با زبان

بررسی زبان و شگردهای آن از عوامل اساسی در هر شعری است. در واقع «محور همه تحولات شعر زبان و روابط اجزای زبان است؛ چون زبان چیزی جز ذهن نیست و ذهن چیزی جز زبان نیست. وقتی که زبان شاعر تکراری است، جهان‌بینی او هم تکراری است. انسان چیزی نیست جز زبان و همه خلاقیت‌های ادبی جهان فقط و فقط در حوزه‌ی زبان است و این یادآور آن سخن وینگنشتاین است، از فلاسفه طراز اول قرن بیستم، که گفت: محدوده‌ی زبان من، محدود جهان من است. هر کس هر قدر گسترش زبانی داشته باشد به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیع‌تری است» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۰: ۲۷). برخی معتقدند که «زبان، ساختمان و مقولات آن بر اندیشه و شناخت انسان از دنیای خارج اثر می‌گذارد و می‌توان به طور کلی میان زبان و جامعه رابطه‌ای دو جانبه قائل شد، اما مطابق نظر بیشتر زبان‌شناسان تأثیر جامعه و تحولات آن بر زبان مشهودتر و قابل ملاحظه‌تر است هرچند این تأثیرات در واژگان زبان آشکارترند» (مدرسی، ۱۳٦۸: ۵).

در اندیشه‌ی آدورنو هنر پناهگاهی است برای میمسیس و نه زبان. «از دیدگاه آدورنو، در نهایت این زبان است که در هنر پناه می‌جوید. هنر به بیانگری نیاز دارد تا در انزوا و حاشیه نماند، و امر میمتیک هم به هنر نیاز دارد تا زنده بماند.» (Zuidervaart،

1991:112) از ایـن رو پنـاه زبـان در هنـر و بیانگری هنر و نیاز امر میمتیـک به هنر برای زنده مانـدن از مقولاتـی اسـت کـه باعث می‌شـود در بیان هنری، امر سـوبژکتیو به ابژکتیو بدل شـود. چیـزی کـه از نمودهای بارز شـعر معاصر محسـوب می‌شـود و آن را از شـعر کلاسـیک متمایز می‌سـازد. همانطـور کـه نیمـا نیـز در یکی از نامه‌هـای خود می‌گوید: « به شـما گفته بودم شـعر قدیـم مـا سـوبژکتیو اسـت؛ یعنی با باطـن و حـالات باطنـی سـروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونـه فعل و انفعالی اسـت کـه در باطن گوینده صـورت می‌گیرد و نمی‌خواهـد چندان متوجه آن چیزهایـی باشـد که در خارج وجـود دارد» (طاهبـاز، ۱۳۸٦: ۱۳۹).

محـور اساسـی اندیشـه آدورنـو را نیـز از ذهنیت مدرن، ابژه‌سـازی سـوژه تشـکیل می‌دهد: «ابژه‌سـازی سـوژه –همانند شـدن سـوژه با همـان ابژه‌ای که می‌کوشـد تـا آن را در فاصلـه و دور از خـود نـگاه دارد– محـور روایـت آدورنـو چـه در دیالکتیـک روشـنگری و چـه در ادامـه‌ی کار فکـری‌اش از ذهنیـت مـدرن را تشـکیل می‌دهـد. بنابرایـن منـش اصلی عقلانیت روشـنگر عینی شـدن آن یعنی تبدیل شـدن آن به ابژه اسـت» (ویلسون:۱۳۹۸: ۳۸)؛ البته ابژه‌سـازی سوژه از طریق مفهوم‌سـازی و مفهوم‌پـردازی نیسـت. «میمسـیس بـه عنـوان یک بیان بـا این‌همان کـردن خود با لحظـه‌ی میمتیکـش اسـت که با دیگری ارتبـاط می‌یابد و از ایـن رو در برابر نیروی ابژکتیوسـازی از طریـق مفهوم‌سـازی مقاومـت می‌کنـد. برای آدورنو فهم میمسـیس در این واقعیت نهفته اسـت کـه اثـر هنـری همچـون وجـودی اینهمـان در راسـتای همسـانی با جهان یـا یـک روش حاصل نمی‌شـود، بلکـه بـا لحظـه‌ی میمتیـک خـود اینهمان اسـت، یعنی بـا خود همسـان اسـت و نه با دیگـری» (cahn ,39:1984). از ایـن رو اثـر هنـری بـه عنـوان نمونه شـعر خنجرها، بوسـه‌ها، پیمان‌هـا بـا خود همسـان اسـت؛ یعنـی ذهنیات شـاعر، نه با طبیعـت بیرون:

اسـب سـفید وحشی / در بیشـه‌زار چشمم جویای چیسـتی؟ / آنجا غبار نیست گلی رسته در سـراب / آنجـا پلنـگ نیسـت زنـی خفتـه در سرشـک / آنجـا حصار نیسـت غمی بسـته راه خـواب / (آتشـی،۱۳۹۰: ۲۹)

بنابرایـن در اندیشـه‌ی آدورنـو، تحقـق بیان هنری از طریق میمسـیس امکان‌پذیر اسـت. از

این رو زبانی که هنر به کار می‌گیرد با کاربرد معمول زبان متفاوت است. از این رو آدورنو بر تفاوت میان زبان دلالتگر و زبان میمتیک تأکید بسیاری دارد و زبان میمتیک را وجه غیر دلالتگر زبان می‌داند که از طریق زبان طبیعت، بیان نمی‌شود و باعث حفظ و نگهداری بیانگری در اثر هنری می‌شود. به عنوان نمونه در شعر خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها زبان، زبانی دلالتگر نیست؛ بلکه زبانی میمتیک است:

اسب سفید وحشی / در قلعه‌ها شکفته گل جام‌های سرخ / بر پنجه‌ها شکفته گل سکه‌های سیم / فولاد قلب‌ها زده زنگار / پیچیده دور بازوی مردان طلسم بیم / (آتشی،۱۳۹۰: ۲۹) .

که اگر دقت کنیم کلمات در معنای دلالتی خود به کار نرفته است. از این رو «آدورنو در این باره می‌نویسد: به طور خاص در صورت ظاهر یا کیفیت پدیداری هنر است که ذات جمعی درهم می‌شکند؛ زیرا صورت ظاهر به فراسوی سوژه‌ی محض می‌رود. رد پای خاطره‌ی میمسیس که گویی توسط هر اثر هنری‌ای از زیر خاک بیرون آورده می‌شود، بیش از هر چیز دیگری، پیش‌بینی‌کننده‌ی وضعیت صلح و آشتی میان فرد و جمع است و این یادآوری جمعی از سوژه نشأت نگرفته است؛ بلکه خود را از طریق آن واقعیت می‌بخشد. ظهور و بروزی که به موجب آن اثر هنری از سوژه‌ی محض بسیار پیشی می‌گیرد، فوران ذات جمعی سوژه است. در انگیزشی که ناشی از حالت خاص سوژه است، شکل جمعی واکنش آشکار می‌شود» (شاهنده،۱۳۹۱: ۷۹).

نکات مهم در این اندیشه آدورنو که در شعر خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها نمود بارزی دارد یکی این است: رفتن صورت ظاهر به فراسوی سوژه‌ی محض؛ مثلاً در این شعر اصطلاح اسب به فراسوی سوژه‌ی محض می‌رود؛ زیرا ریشه در مشترکات انسان‌های بسیاری دارد که شاعر به عنوان نماینده‌ی آن‌ها لب به سخن گشوده است. همانطور که نیما نیز می‌گوید: «شعر از زندگانی ناشی شده و میوه زندگی است، ولی حتماً ثمره احساسات ما نیست. ولو اینکه با احساسات ما مربوط باشد و احساسات یا تأثرات ما را دست‌چین

کنـد» (نیمـا یوشـیج، ۱۳۵۱: ۱۰۹) و دیگـری اینکه میمسـیس از سـوژه نشـأت نگرفتـه؛ بلکه از طریـق آن خود را واقعیت بخشـیده اسـت:

اسـب سـفید وحشـی / مـن بـا چگونـه عزمی پرخاشـگر شـوم / مـن با کـدام مـرد درآیم میـان گـرد / مـن بـر کـدام تیـغ سـپر سـایبان کنـم / مـن در کـدام میـدان جـولان دهم تـو را / (آتشـی، ۱۳۹۰: ۲۸).

که این خود می‌تواند یادآور نظریه‌ی بینامتنیت کریسـتوا باشـد. «از دید کریسـتوا بینامتنیت اصطلاحـی حاکـی از سرشـت مکالمـه‌ای زبـان اسـت. متـن ادبی دیگر نـه یک موجـود یکتا و خودآئیـن بـل حاصـل مجموعـه‌ای از رمزگان‌ها، سـخن‌ها و متن‌هـای از پیش موجود انگاشـته می‌شـود» (آلـن،۱۳۹۸: ۱۲۹) کـه اگـر به مقولـه رمزگان‌ها، سـخن‌ها و متن‌هـای از پیش موجود انگاشـته توجـه کنیـم بـه ایـن سـخن آدورنو کـه در بالا بیـان شـد «یـادآوری جمعی از سـوژه نشـأت نگرفتـه اسـت» می‌رسـیم. از این روسـت که در نظریـه‌ی متنی که بـارت مطرح می‌کند، «بینامتنیـت برداشـت‌های مقـرر از معنا، مؤلف، خواننده و در نهایت خود سـوژه‌ی انسـانی را بر هـم می‌زنـد» (همـان: ١٤٦) کـه بـه این نتیجه می‌رسـیم که سـوژه خـود جزئی از بیان اسـت نه اینکه از آن نشـأت گرفته باشـد.

آدورنـو در کتـاب *دیالکتیـک روشـنگری* درباره تغییر رابطه‌ی کلمه و شـیء کـه در اثر تغییر وضعیـت تاریخـی زبـان –که نقطه‌ی شـروع آن انتقال بـه کارکرد توصیفی زبان اسـت– به وجود آمـده، می‌گویـد: «تقدیـر اسـطوره‌ای با کلام شـفاهی یا ملفـوظ یگانه بـود. در آن حـوزه از ایده‌ها یـا اندیشـه‌ها که در آن چهره‌های اسـطوره‌ای فرامیـن تغییرناپذیر تقدیر را به اجـرا گذاردند، تمایز میان کلمه و شـیء ناشـناخته بود. تصور می‌شـد، کلمه قدرتی مسـتقیم بر شـیء اعمال می‌کند و از ایـن رو بیـان و قصد در یکدیگر درآمیختنـد» (آدورنـو،۱۳۸۹: ۱۲۱) به عنوان نمونه:

کهسار بارها به سحرگاه پرنسیم /بیدار شد ز هلهله‌ی سم او ز خواب / (آتشی،۱۳۹۰: ۲۷)

کـه اگـر دقـت کنیم کلمه کهسـار قدرتی مسـتقیم بر خود کهسـار اعمال نمی‌کنـد و از این رو اسـت کـه آدورنـو می‌گویـد: بیـان و قصـد در یکدیگـر درمی‌آمیزنـد؛ در واقـع در ایـن بیت

شاعر به کهسار نزدیک می‌شود، تا آن را از نمودی که این کلمه در طبیعت دارد، دور سازد. در واقع این همان چیزی است که آدورنو می‌گوید: «آدمی به کلمه می‌چسبد تا شیء را تغییر دهد و از این طریق است که آگاهی از دل قصد و نیت برمی‌خیزد.» (آدورنو،۱۳۸۹: ۱۲۱) از این روست که گفته می‌شود، یکی از شرایط مهم ارتباط با متن و هر گونه دریافت از یک اثر ادبی، وابسته به شناختی است که خواننده نسبت به اجزا و سازه‌های کوچک‌تر متن از قبیل "واژه" دارد. « سرودن شعر تسخیر جهان به کمک واژه‌ها است» (قبانی، ۱۳٥٦: ۷۲) و « شاعر در پهنه‌ی بیکرانگی اشیا به یاری واژه با طبیعت و جهان خود پیوند برقرار می‌کند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۳٦) البته هر شاعری دارای دایره‌ی واژگانی خاصی است. همانطور که پورنامداریان نیز می‌گوید: «عوامل مؤثر در گزینش واژگان شعر، فراوان و متنوع است که برخی از آن‌ها عبارتند از: شخصیت فردی شاعر به ویژه حالات روحی وی، مخاطبان شاعر، سنّت و میراث ادبی گذشته، محیط زندگی شاعر و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲)؛ البته بررسی واژه در نزد لغت‌شناسان و زبان‌شناسان معاصر از چنان اهمیتی برخوردار است که برخی از محققان زبان، واژه را واحد اندیشه می‌دانند (لوریا، ۱۳٦۸: ۸۲) و برخی از روان‌شناسان معتقدند که از روی تنوع و بسامد یک واژه، می‌توان گرایش‌های فکری، عاطفی، اجتماعی و سیاسی او را تشخیص داد. فروید بر این باور است که راز بیماری روانی را از کاربرد بیش از اندازه‌ی پاره‌ای از واژه‌ها که حکایت‌گر وسوسه‌ی اوست، می‌توان دریافت (غیاثی،۱۳٦۸: ۳۹).

٦- نتیجه

اساس تصویرهای ذهنی منوچهر آتشی در شعر خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها برگرفته از شباهت‌های میان طبیعت و انسان است که ذهن وی به طور ناخودآگاه آن را جستجو و احساس کرده است. شاعر جریان زندگی انسانی را در طبیعت دیده و طبیعت در درون وی به الگویی ذهنی بدل شده که تجربه‌ها و احوال و افکار مختلف خود را از موضع آن بیان داشته است؛ یعنی در برابر هر موضوع و مفهوم ناخواسته چیزی از طبیعت به یاد آورده و با

ذهـن خـلاق خـود رابطـه‌ای زیبا و شـاعرانه بین آن‌هـا برقرار کرده اسـت. مقوله خرد روشـنگر یکـی از مفاهیـم اساسـی در اندیشـه‌ی آدورنو و هورکهایمر اسـت. بررسـی خرد بـا طبیعت در اندیشـه آدورنو مسـتلزم بررسـی رابطه‌ی خرد با میمسـیس اسـت که میمسـیس یکی از اصول نظریـه‌ی زیبایـی شناسـی آدورنـو اسـت. بنابرایـن در میمسـیس هدف تنهـا این نیسـت که فرد دنیـای عینـی و واقعـی را شـبیه خـود سـازد؛ بلکـه هـدف شـکل دادن به خـود اسـت. تعریف آدورنـو از میمسـیس نیـز نشـان می‌دهـد کـه چگونه تقلیـل و همسان‌سـازی طبیعت به دسـت انسـان مـدرن می‌توانـد باعث سـلطه‌ی او بر طبیعت شـود که ایـن خود باعث می‌شـود طبیعت بـه یـک ابـژه یـا مـاده‌ی صـرف تقلیـل یابد و بـرای شـناخت و سـلطه‌ی آدمـی مهیا گـردد. در شـعر خنجرهـا، بوسـه‌ها، پیمان‌هـا نیز شـاعر با اسـتفاده از تشـخیص ایـن عناصـر را در جهت همسان‌سـازی بـا مفهـوم مـورد نظـرش درمـی‌آورد. در واقـع در این شـعر شـاعر طبیعـت را از نیروهـای درونـی و کیفیـات پنهانـش تخلیه کـرده و چیزی مطابـق ذهنیت خود به آن بخشـیده اسـت کـه ایـن خـود می‌تواند به معنای سـلطه شـاعر بر طبیعـت و در واقـع تمایز سـوژه و ابژه باشـد کـه ما نیـز اگر در تصاویر شـعر خنجرها، بوسـه‌ها، پیمان‌ها از منوچهر آتشـی دقت کنیم، ابـژه دیگـر همـان ابـژه واقعی در طبیعت نیسـت؛ در واقع ابـژه محو شـده و خصوصیاتی مطابق ذهنیـات سـوژه بـه خود گرفته اسـت که ایـن یکـی از قابلیتهای زبان هنـری اسـت. در واقع در ایـن شـعر طبیعت و قـدرت میمتیک آن تحت انقیاد عقـل و تمایز میان سـوژه و ابژه در خدمت علایـق عقلانیت روشـنگری درآمده اسـت کـه این خود بیانگر فاصله میان سـوژه و ابژه اسـت. از ایـن رو ژرف‌سـاخت ایـن نظریـه‌ی زیبایی‌شـناختی یعنی تخلیـه طبیعت از نیروهـای درونی یـا کیفیـات پنهـان آن و تقلیـل طبیعـت به یـک ابژه یا مـاده‌ی صرف برای شـناخت و سـلطه‌ی آدمـی می‌توانـد بی‌معنایـی جامعـه‌ی شـیء شـده را بـه تصویـر بکشـد. جامعـه‌ای کـه در پس گفتمان‌هایـی کـه آن را احاطـه کـرده اسـت، از جمله محوریت انسـان وجـود می‌یابد.

در اندیشـه‌ی آدورنـو، تحقـق بیـان هنـری از طریق میمسـیس امکان‌پذیر اسـت. از این رو زبانـی کـه هنـر بـه کار می‌گیـرد بـا کاربرد معمـول زبـان متفـاوت اسـت. از ایـن رو آدورنو بر

تفاوت میان زبان دلالتگر و زبان میمتیک تأکید بسیاری دارد و زبان میمتیک را وجه غیر دلالتگر زبان می‌داند که از طریق زبان طبیعت، بیان نمی‌شود و باعث حفظ و نگهداری بیانگری در اثر هنری می‌شود. از این رو نکات مهم در اندیشه آدورنو که در شعر خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها نمود بارزی دارد؛ یکی رفتن صورت ظاهر به فراسوی سوژه‌ی محض است و دیگری اینکه میمسیس از سوژه نشأت نگرفته؛ بلکه از طریق آن خود را واقعیت بخشیده است. بنابراین سوژه خود جزئی از بیان است نه اینکه از آن نشأت گرفته باشد.

۷- منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۹۰)، *مجموعه اشعار منوچهر آتشی*، ج۱ ، تهران: نگاه، چاپ دوم

آدورنو، تئودور؛ هورکهایمر، ماکس(۱۳۸۹)، *دیالکتیک روشنگری*، مترجمان: مراد فرهاد ور، امید مهرگان، تهران: گام نو، چاپ چهارم

آذریون،فاطمه؛ اکبری، مجید(۱۳۹۵)، «تعامل ادبیات و هنر با جامعه از منظر آدورنو»، دو *فصلنامه فلسفی شناخت، پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره۱/۷٤، بهار و تابستان، صص۲۱-۷

آلن، گراهام(۱۳۹۸)، *رولان بارت*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز، چاپ چهارم

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، *در سایه آفتاب*، تهران: سخن

جورکش، شاپور (۱۳۸۵)، *بوطیقای شعر فارسی*، تهران: ققنوس، چاپ دوم

خطیبی، مهدی (۱۳۷۹)، *آیینه‌دار آب*، تهران: روزگار

شاهنده، نوشین (۱۳۹۱)، «مفهوم میمسیس در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی آدورنو»، *فصلنامه کیمیای هنر*، سال اول، شماره۳، تابستان

شجاع، آرمان (۱۳۹۵)، «اثر هنری و جهان تجربی: هنر همچون منتقد جامعه در اندیشه‌ی آدورنو»، *جستارهای فلسفی*، شماره سی‌ام، پاییز و زمستان، ۱٤۵-۱۲۷

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *ادوار شعر فارسی*، تهران: سخن، چاپ ششم

طاهباز، سیروس (۱۳۸٦)، *درباره‌ی هنر شعر و شاعری*، تهران: نگاه

غیاثی، محمدتقی (۱۳٦۸)، *درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری*، تهران: اندیشه

قبانی، نزار (۱۳۵٦)، *داستان من و شعر*، ترجمه غلامحسین یوسفی و یوسف بکار، انتشارات: دانشگاه فردوسی مشهد

لوریا، الکساندر (۱۳٦۸)، *زبان شناخت*، ترجمه حبیب‌الله قاسم‌زاده، ارومیه: چاپ انزلی

مدرسی، یحیی (۱۳٦۸)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*، تهران: مطالعات تحقیقی و فر هنگی

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، تهران: دوستان

ویلسون، راس(۱۳۹۸)، *تئودور آدورنو*، ترجمه پویا ایمانی، تهران: مرکز، چاپ سوم

یوشیج، نیما (۱۳۵۱)، *ارزش احساسات و پنج مقاله دیگر*، تهران: گوتنبرگ، چاپ دوم

---------- (۱۳٦۹)، *درباره‌ی شعر و شاعری*، گردآورنده: سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی